



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

**Bilder von unvergleichlicher Gewalt und Grösse!›. Ästhetische
Überwältigung und Authentisierung als emotionsstiftende Effekte im
Aktualitätenfilm des Ersten Weltkriegs**

Gerber, Adrian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-131603>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Gerber, Adrian (2016). Bilder von unvergleichlicher Gewalt und Grösse!›. Ästhetische Überwältigung und Authentisierung als emotionsstiftende Effekte im Aktualitätenfilm des Ersten Weltkriegs. In: Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel. Film Bild Kunst : visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg: Schüren, 295-324.

FILM BILD KUNST

**Visuelle Ästhetik des vorklassischen
Stummfilms**

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND DANIEL WIEGAND

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISSN 1876-3708
ISBN 978-3-89472-835-9

«Bilder von unvergleichlicher Gewalt und Größe!»

Ästhetische Überwältigung und Authentisierung als emotionsstiftende Effekte im Aktualitätenfilm des Ersten Weltkriegs¹

Wenn die verbreitete Vorstellung vom Krieg als ›Vater aller Dinge‹ auch Skepsis verdienen mag, den Aufbau einer mehr oder weniger systematischen Propagandafilmproduktion in verschiedenen Krieg führenden Staaten erfasst das geflügelte Wort historisch präzise. In Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich-Ungarn und in den USA entstanden von 1915 bis 1917 staatliche Filmproduktionsbetriebe oder Unterstützungsstrukturen. Das Ziel der Staaten war es, Filme im Verbund mit anderen medialen Erzeugnissen zur Lenkung der öffentlichen Meinung zu nutzen. Man hatte erkannt, dass die bewegten Bilder ein sehr wirkungsmächtiges Beeinflussungsmittel sein konnten. So sollte die (Film-)Propaganda einerseits im Inland die von zunehmenden Versorgungsproblemen und Gefallenenanzahlen bedrohte Kriegsunterstützung und Opferbereitschaft der eigenen Bürger an der Heimatfront und im Schützengraben sicherstellen. Andererseits galt es, die öffentliche Meinung in befreundeten und neutralen Ländern günstig zu stimmen. Schließlich hatte man die Hoffnung, dass die Propaganda sogar, wenn auch indirekt, bis in die Feindstaaten hinein wirken und dort die Moral der Bevölkerung untergraben könne.

1 Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützen Doktoratsprogramms *Kino und audiovisuelle Dispositive* und basiert auf meiner Dissertation zu den politischen Debatten rund um das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Das Quellenkorpus meines Beitrags umfasst neben den zitierten Quellen die am Ende des Quellenverzeichnisses summarisch aufgeführten Aktenbestände, Periodikaartikel und Inserate. Die vollständigen Quellen- und Literaturverweise sind in der Dissertation nachzuschlagen, deren Publikation für 2016 vorgesehen ist.

Bei den mit dieser Zielsetzung im Ersten Weltkrieg entstandenen regierungsamtlichen Filmen handelte es sich zumeist um nicht-fiktionale Werke über den Krieg und seine direkten Begleitumstände. Auf thematisch-motivischer Ebene bedienten sich viele der Aktualitätenfilme des immer gleichen Kernbestands an Versatzstücken visueller Propaganda: Mit Aufnahmen großer Truppenverbände, modernster Waffensysteme oder tadellos ausgerüsteter und motivierter Soldaten sowie mit der Inszenierung reibungsloser Nachschublogistik beschworen sie neben dem recht allgemein verstandenen Ansehen der Nation vor allem die eigene militärische Stärke und Entschlossenheit. Dies wurde gelegentlich auch in aktionsgeladenen Aufnahmen von Kampfhandlungen umgesetzt. Erbeutete Waffen und lange Kolonnen gefangener Gegner sollten die eigenen militärischen Erfolge und die Verluste des Feindes belegen. Zerstörungen ziviler Infrastruktur wurden dem – offenbar verzweifelt agierenden – Gegner angelastet. Solche Bilder der Zerstörung knüpften an propagandistische Diskurse in anderen Medien an, etwa wenn es darum ging, die auf Zwischentiteln behaupteten Völkerrechtsverstöße durch den Gegner zu belegen oder die Legitimität der eigenen Kriegsbeteiligung und einzelner Kampfhandlungen aufzuzeigen. Auftritte politischer oder militärischer Prominenz, groß ins Bild gesetzt, symbolisierten schließlich eine Art Zusammenhalt zwischen Establishment und militärischem Fußvolk oder der Bevölkerung.

Die bisherige Forschung hat sich wiederholt mit dem Filmschaffen im Krieg beschäftigt. Unter filmästhetischem Aspekt postuliert Tom Gunning einen grundlegenden Unterschied zwischen den *frühen nicht-fiktionalen Filmen* – die er dem Kino der Attraktionen zuordnet, weil deren Stilmerkmale sich im Gegensatz zur dynamischen Entwicklung im Spielfilmbereich bis in die zweite Hälfte der 1910er Jahre kaum veränderten – und dem sich in den späteren Kriegsjahren entwickelnden *Dokumentarfilm*. Gunning subsumiert die frühen Aktualitätenfilme unter dem Begriff «Ansicht» (*view*). Die entsprechenden Werke sind auf die Zurschaustellung von Personen, Gegenständen oder Landschaften ausgerichtet; sie imitieren, nach Gunning, gewissermaßen den Akt des Schauens und dienen der Befriedigung der Schaulust des Publikums, wobei die im Film dargestellten Personen oft auf die Anwesenheit der Kamera reagieren. Auch wenn diese «Ansichten» nicht ideologiefrei sind und sie durch gewisse Montageformen verknüpft sein können, dominiert bei ihnen eine beschreibende Funktion. Anknüpfend an Überlegungen John Griersons aus der Zwischenkriegszeit begreift Gunning den später in Erscheinung tretenden Dokumentarfilm dagegen als «rhetorische und diskursive Form», in der das «natürliche Material» kreativ gestaltet und dramatisiert ist (1995, 117–118). Hierbei werden die einzelnen Bilder (Einstellungen) mittels Schnitt und Zwischentitel in eine

übergeordnete Argumentation oder dramatische Struktur eingebettet, was auch Einfluss auf die Bildgestaltung selbst hatte.

Martin Loiperdinger vertieft einen von Gunning angesprochenen Punkt, wenn er die Anfänge des klassischen Dokumentarfilms, so wie Grierson ihn versteht, als den «Ursprung der Dramatisierung des Faktischen» (2001, 73) im propagandistischen Filmschaffen des Ersten Weltkriegs sieht. Der britische Film *THE BATTLE OF THE SOMME* (GB 1916) spielt für ihn dabei eine besondere Rolle. Ganz in diesem Sinne erkennt Philipp Stiasny in dem britischen Sommefilm, zu einem geringeren Grad aber auch in dem amtlich-deutschen *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* (D 1916/1917) eine «neuartige Montagetechnik», die auf «emotionale Aktivierung des Publikums» zielte und «narrative Formen» zum Einsatz brachte, die gewöhnlich dem Spielfilm zugerechnet werden (2009, 32). Für Uli Jung und Wolfgang Mühl-Benninghaus entpuppt sich der Erste Weltkrieg mithin als «Katalysator für eine Veränderung der Filmsprache in nicht-fiktionalen Filmen» (2005a, 429), wobei sie die Innovation ebenfalls vor allem an der Kontinuitätsmontage festmachen.

An diese Forschungsergebnisse anknüpfend, möchte ich im Folgenden mit Blick auf den weithin unbekannten, aus der Donaumonarchie stammenden Film *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* (1917) einige stilistische Entwicklungslinien im nicht-fiktionalen Filmschaffen der Kriegsjahre, insbesondere Bildinszenierung und Montage, im Detail beleuchten.

Einen Ausgangspunkt dafür bildet die Unterscheidung von drei Typen des Aktualitätenfilms im Ersten Weltkrieg: der *Wochenschau*, bestehend aus kurzen, thematisch disparaten Einzelbeiträgen; dem eigenständigen *mittellangen Aktualitätenfilm* sowie dem Typus der *Großproduktion*. Als Großproduktionen gelten aufwendig produzierte, drei und mehr Akte umfassende Langfilme. Sie wurden in den meisten Krieg führenden Staaten im Normalfall von amtlichen Stellen hergestellt oder in Auftrag gegeben und thematisieren ein herausragendes aktuelles Kriegseignis. Während die oben beschriebenen Standardthemen und Bildmotive die nicht-fiktionalen Kriegsfilme durchweg prägten, zeigt der Vergleich zwischen den drei idealtypisch verstandenen Ausprägungen des Aktualitätenfilms eine klare Differenzierung und große Bandbreite unterschiedlicher ästhetischer Gestaltungsformen, wobei die Typen in sich jeweils recht einheitlich erscheinen.

Mit Blick auf stilistische Neuerungen, wie sie gerade in der Kriegszeit akzentuiert hervortraten, fällt eine markante Ungleichzeitigkeit zwischen den drei Arten ins Auge. Es ist bemerkenswert, dass sich der ästhetische Wandel im nicht-fiktionalen Filmschaffen vor allem in den Großproduktionen manifestierte, für die der hier thematisierte Film *DIE*

10. ISONZOSCHLACHT in vielerlei Hinsicht typisch ist. Die stilistischen Veränderungen, die ich am Beispiel von Bildgestaltung und spektakulären Schauwerten, Montage und Farbgebung sowie selbstreflexiven Erzählmustern aufzeigen werde, folgten einer ästhetischen Strategie der Überwältigung und Authentisierung. Sie zielten auf die Emotionen des Publikums und befriedigten zugleich populäre Unterhaltungsbedürfnisse – übrigens auch in der neutralen Schweiz, die hier, wenn es um Zuschauer- und Pressereaktionen auf die neue Filmästhetik geht, als ein besonderer Rezeptionsort, den Filme beider Krieg führenden Seiten erreichten, mit herangezogen werden soll.

Eine Schlacht am Isonzo

Gerade die filmischen Großproduktionen, für die intensiv geworben wurde und die in der Presse besprochen wurden, prägten die öffentliche politische Diskussion und das Bild vom Krieg nachhaltig. Diese Filme wirkten weit über die Grenzen ihrer Produktionsländer hinaus, wurden sie doch ins verbündete, aber auch ins neutrale Ausland vertrieben. Inmitten der Krieg führenden Nationen gelegen, liefen beispielsweise in der Schweiz² ab Mitte 1916 und gehäuft im Jahr 1917 neben anderen Filmen *BRITAIN PREPARED* (GB 1915), *THE BATTLE OF THE SOMME* und *THE BATTLE OF THE ANCRE* (GB 1917), *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* und *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* (D 1917), *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* (F 1917) oder *AMERICA'S ANSWER TO THE HUN* (USA 1918). In diese Gruppe aufsehenerregender Großproduktionen reihte sich im vierten Kriegssommer *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* ein.

Der Kriegseintritt Italiens im Mai 1915 hatte einen neuen Kriegsschauplatz eröffnet. Die sogenannte italienische Front verlief vom Stilfserjoch an der Schweizer Grenze über das Trentino, die Dolomiten, die Karnischen Alpen am Fluss Isonzo entlang bis zur Adria. Im südöstlichen, karstigen Abschnitt der Kampflinie lieferten sich Italien und die Donaumonarchie von Juni 1915 bis Oktober 1917 zwölf größere Schlachten, in deren Folge Österreich-Ungarn fast bis Venedig vordringen konnte. Vom 12. Mai bis

2 Die Schweiz hatte für die Propagandabestrebungen der verschiedenen Staaten eine besondere Bedeutung: Geographisch zentral gelegen, war der neutrale Kleinstaat nicht nur ein Mittelpunkt diplomatischer und nachrichtendienstlicher Aktivitäten, sondern auch eine Art «öffentliche Tribüne» mit europaweiter Ausstrahlung (vgl. Hänggi 1918, 5). Folglich sorgten die Propagandisten aller Kriegsparteien dafür, dass in der tendenziell germanophilen Deutschschweiz sowie in der lateinischen Schweiz, die mit der Entente sympathisierte, reichlich Propagandamaterial im Umlauf war. Filme wurden in der Schweiz zum Teil von Organisationen verliehen und vorgeführt, die unter direkter Kontrolle der Krieg führenden Staaten standen oder von diesen unterstützt wurden.

zum 5. Juni 1917 stand die zehnte Isonzoschlacht, die bis dahin für beide Seiten die verlustreichste Auseinandersetzung war, jedoch noch im Zeichen minimaler Gebietsgewinne für Italien. Sie gingen allerdings schon vor Schlachtende teilweise wieder verloren (vgl. Simčić 2003, 133, 233–244).

In der mit Zeitungen, Illustrierten, Ansichtskarten oder anderen Publikationen ausgetragenen Propagandaschlacht um die Kämpfe am Isonzo spielte das Filmwerk *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* eine wesentliche Rolle. Der im amtlichen Auftrag von der Wiener Sascha-Filmfabrik produzierte nicht-fiktionale Film war einer der bedeutendsten Propagandaproduktionen der Donaumonarchie. Am 15. Juni 1917 angelaufen, wurde er in der ersten Woche allein in Wien in sieben Kinos gespielt.

Ebenfalls am 15. Juni, eine Woche nachdem in schweizerischen Illustrierten erste Bilder von den Kämpfen vom Isonzo publiziert worden waren, fand bereits auch im Berner Kino St. Gotthard die Schweizer Vorpremiere des Films vor geladenem Publikum statt. Ab der Folgeweche lief *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* zunächst ganze fünfzehn Tage ununterbrochen im Zürcher Kino Palace und dann, zeitlich zum Teil überlappend, sieben Tage im St. Gotthard in Bern. Dies zeigt an, dass die Produktion ohne jeden Zeitverzug in mindestens zwei Kopien auf dem Schweizer Markt angeboten und wohl weitherum aufgeführt wurde. *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* ist zudem einer der ganz wenigen Propagandafilme der Zentralmächte, für die sich Vorführungen in der französischsprachigen Westschweiz nachweisen lassen.

Die Aufführungen des Films in der Schweiz wurden von einer intensiven Öffentlichkeitsarbeit begleitet, die anders als die Produktion des Werks nicht primär propagandistisch, sondern kommerziell motiviert war. Zu einem ersten medialen Schlagabtausch im Zusammenhang mit der kinematographischen Berichterstattung zur zehnten Isonzoschlacht kam es im Inserateteil des *Tagblatts der Stadt Zürich* vom 20. Juni 1917. Nachdem zwei Tage zuvor eine großformatige Anzeige des Kinos Palace den Start des Ticket-Vorverkaufs bekannt gegeben hatte, schaltete das Kino Central am übernächsten Tag ein ähnlich aufgemachtes, noch größeres Inserat für die «[e]inzigste Original-Aufnahme des Ital. Generalstabs» mit dem Titel «Die 10. Riesenschlacht am Isonzo». Es handelte sich dabei um den Film *IN TRINCEA* (I 1917), der eine Länge von zwei Akten aufwies. Somit konkurrierten der österreichisch-ungarische Streifen, der zu seinem Kinostart am 20. Juni nochmals angekündigt wurde, und der italienische Film auf derselben Inserateseite im *Tagblatt* miteinander, ganz so wie auf den Zürcher Leinwänden. Ungeklärt ist, wer den Anstoß für die simultane Aufführung der italienischen Isonzoaufnahmen gab. Kam er von der italienischen Propagandaorganisation, die dem österreichischen Film etwas entgegensetzen

wollte, oder aber vom Kino selbst, das die öffentliche Aufmerksamkeit für das Thema aus kommerziellen Gründen auszunutzen trachtete? Ausgeschlossen ist immerhin eine politische Implikation auf Seiten des Kinos. Dieses zeichnete sich – bis zu seiner Übernahme durch die deutsche Propaganda im September 1917 – nämlich dadurch aus, dass es wiederholt propagandistische Filme verschiedener Kriegsparteien zeigte und auch im hier untersuchten Fall schon in der anschließenden Woche eine größere amtliche Produktion aus Deutschland auf den Spielplan setzte.

DIE 10. ISONZOSCHLACHT verfügte bei einer ursprünglichen Länge von rund 1400 Metern über eine Spieldauer von etwa einer Stunde und ist in drei Teile gegliedert: Der erste Teil zeigt Vorbereitungsarbeiten auf einen Angriff wie unter anderem das Einrichten von Artilleriegeschützen, die Ausstattung der Truppen mit neuen Helmen oder den Besuch des jungen österreichisch-ungarischen Kaisers Karl I. bei der jubelnden Truppe. Der zweite Teil, eine Art Intermezzo, setzt den Flug eines Geschwaders Marineflieger ins Bild, bei dem auch Fliegerbomben abgeworfen werden, zeigt aber auch den friedlichen Alltag im damals österreichisch-ungarischen Triest, dem Ziel der italienischen Vorstöße. Der dritte und letzte Teil schildert detailliert den Ablauf eines österreichisch-ungarischen Angriffs während eines Tages.

Auf die inhaltlich-thematische und vor allem die filmästhetische Organisation dieses Schlussteils und Höhepunkts des Isonzofilms möchte ich im Folgenden genauer eingehen. Die Bedingungen für eine solche Analyse von Bildlichkeit, Montage und Farbe sind perfekt, da dieser Teil des Films als originale Nitrokopie vorliegt, die unlängst in der Cinémathèque suisse aufgefunden wurde.³

- 3 Im Rahmen meiner Recherchen konnte ich eine bisher unidentifizierte und unbekannte Nitrokopie im sogenannten Fonds Bader der Cinémathèque suisse («La dixième bataille de l'Isonzo», 471m) dem österreichisch-ungarischen Isonzofilm zuordnen. Das Fragment besteht aus dem einigermaßen vollständigen dritten Filmteil, ist original montiert und gefärbt. Die durchnummerierten Zwischentitel sind in französischer Sprache abgefasst und orientieren sich weitgehend am originalen Wortlaut. An einigen Stellen ist jedoch eine Abschwächung ihres politischen Gehalts nachzuweisen: Aus «Am Tage der Schlacht. Se. Majestät Karl I. betet bei einer Feldmesse für das Waffenglück seiner Truppen» wurde «Le jour de la bataille. Une messe au camp». Unabhängig von der propagandistischen Tendenz wurde bei der Herstellung der französischsprachigen Fassung auch die Anzahl der Zwischentitel deutlich reduziert – dies offensichtlich aus formalästhetischen Gründen. Darauf deutet der Umstand hin, dass in der französischsprachigen Kopie auch der Bildteil in etwas geraffter Form vorliegt, wobei mitunter Stellen gekürzt wurden, die man durchaus als «Längen» bezeichnen könnte. Ebenso enthält die französischsprachige Version keine Firmenzeichen. Aus diesen inhaltlich-materiellen Befunden sowie aus der Tatsache, dass für österreichisch-ungarische Filme in der Kriegszeit wahrscheinlich ausschließlich in der Schweiz ein Zugang zu einem französischsprachigen Markt bestand und dass eine Aufführung in der Westschweiz

Der dritte Teil von DIE 10. ISONZOSCHLACHT beginnt am Morgen des Kampftags. Zunächst ist Kaiser Karl kniend an einer Feldmesse zu sehen, dann wird mit einem Hughestelegraphen – der Operateur und seine Handgriffe sind in einer Halbtotale und in Detailaufnahmen ins Bild gesetzt – der genaue Zeitpunkt des Infanterieangriffs und der Verlegung des Artilleriefeuers auf andere Frontabschnitte übermittelt. Auf den Zwischentitel «L'artillerie commence son tir effectif et des milliers de gossiers d'acier de tout calibre une pluie mortelle s'abat avec un bruit infernal»⁴ folgt eine längere Sequenz mit alternierenden Aufnahmen von feuernenden Geschützen und massiven, teils entfernten, teils nahen und beinahe bildfüllenden Detonationen; die Sequenz zeigt die damals sogenannte «Artilleriesvorbereitung» (Egli 1918, 106) eines Infanterieangriffs auf die feindlichen Gräben (Abb. 1a–p). Später gibt ein Vorgesetzter nach wiederholtem demonstrativem Blick auf die Armbanduhr das Signal zum Angriff. Truppen stürmen aus den in den Karst geschlagenen Schützengräben hervor, rennen über das von Explosionen erschütterte Schlachtfeld. Handgranaten und Flammenwerfer kommen zum Einsatz. Immer neue Angriffswellen gehen *over the top*, über den Schützengrabenrand. Währenddessen beschießt die Artillerie die feindlichen Nachschublinien. Zwischen die Aufnahmen der Schlacht sind Bilder von Kaiser Karl auf Beobachtungsposten geschnitten. Weitere Sturmwellen folgen. Ihre visuelle Klimax erreicht DIE 10. ISONZOSCHLACHT mit einer Einstellungsfolge, die zum Teil aus leicht erhöhter Position in weiten Einstellungen zeigt, wie eine Infanterieabteilung die Furt eines Karstsees durchquert, während um sie herum explodierende Granaten haushohe Wasserfontänen emporreißen. Abschließend werden Kolonnen italienischer Kriegsgefangener präsentiert. An dieser Stelle bricht das

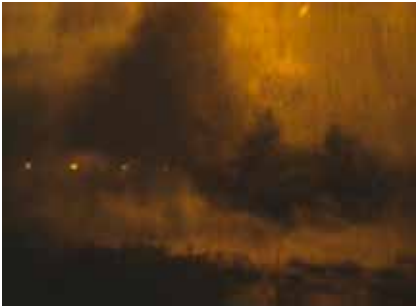
belegt ist, lässt sich mit einiger Sicherheit schließen, dass es sich bei der vorliegenden Kopie um eine Schweizer Vorführkopie von 1917 handelt.

Eine moderne 35mm-Kopie der weitgehend vollständigen (partiell aber durcheinander geratenen) Teile 1 und 3 sowie des fragmentarischen Teils 2 in Schwarz-Weiß konnte ich im Archiv der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt Schwedens, Sveriges Television, Stockholm, ausfindig machen («Första världskriget», ca. 900m). Diese Version verfügt über die originalen deutschsprachigen Zwischentitel. Die zugängliche Kopie geht auf eine wohl ebenfalls überlieferte und möglicherweise gefärbte Nitrokopie zurück.

Zwei weitere bedeutende Fragmente auf 35mm lagern im Filmarchiv Austria und im Österreichischen Filmmuseum, beide in Wien: ein kurzes, ebenfalls farbiges Bruchstück der Flugaufnahmen («Flug über Triest», 151m) und rund 35 Minuten an schwarz-weißem Material, das nicht in der originalen Schnittfolge vorliegt und aus allen drei Filmtiteln stammt (enthalten in der Kompilation «Isonzoi-csata», ca. 1000m, zugänglich über die Internetplattform www.europeanfilmgateway.eu).

- 4 Im deutschsprachigen Originalzwischentitel heißt es: «Die Artillerie beginnt ihr Wirkungs-Schiessen und aus tausend Feuerschlünden aller Kaliber prasselt ein glühender Eisenregen hernieder auf den Feind».





1a-p Visuelles Spektakel in DIE 10. ISONZOSCHLACHT (Sascha, Österreich-Ungarn 1917): eine Einstellungsfolge aus der schnell geschnittenen Trommelfeuer-Sequenz

Fragment aus der Cinémathèque suisse ab.⁵ Der feierliche Filmschluss ist aber in einer in Schweden überlieferten deutschsprachigen Kopie erhalten geblieben: Gefolgt von einer abendlichen Stimmungsaufnahme eines Unterseeboots und eines gewässerten Wasserflugzeugs vor Triest, ist auf dem letzten Zwischentitel zu lesen: «Die zehnte Isonzoschlacht ist gewonnen! Mit blutigen Köpfen wurde der Feind zurückgeschlagen und treu steht die Wacht vor den Pforten Triest's!»

Inhaltlich funktioniert der Film zum einen als eine Art militärisch-technische Leistungsschau. Er zeigt und zelebriert die zahlenmäßige Stärke der österreichisch-ungarischen Kampftruppen sowie neueste Entwicklungen bei der militärischen Ausrüstung (die Einführung des «deutschen» Stahlhelms), den Waffen (im zweiten Teil Flugzeuge, Flammenwerfer, großkalibrige Škoda-Mörser, wobei Gasmasken tragende Geschützmannschaften auf den Gaskrieg verweisen) und bei den Kampfverfahren.⁶ Zum Anderen betont der Propagandafilm die vom Kampfervolg gekrönte hohe Motivation und Leistungsfähigkeit der österreichisch-ungarischen Truppen, wie sie sich zum Beispiel bei der Durchquerung des Sees zeigt, und er inszeniert den Kaiser als gläubigen obersten Heeresführer, der überdies (wie der erste Filmteil zu bezeugen sucht) bei den Mannschaften beliebt ist.⁷

5 Dass Filmschlüsse in historischen Kopien fehlen, ist normal, weil sie bei der Vorführung einer hohen Verschleißbelastung ausgesetzt waren. Es ist allerdings fraglich, ob der explizit Position beziehende Schlusstitel in der Version für den ententefreundlichen Westschweizer Markt ursprünglich enthalten war.

6 Im Jahr 1917 wurde das taktische und operative Vorgehen der österreichisch-ungarischen Truppen am Isonzo modernisiert. Statt in breit angelegten Schwarmlinien führte man Angriffe nunmehr in schmalen, tief gestaffelten Kampfgruppen mit sogenannten Sturmtruppen an deren Spitze. Es ist die Kampfweise dieser als Eliteformation der K. u. K. Armee bestens trainierten und ausgerüsteten Sturmabteilungen, die der Film demonstriert (vgl. Egli 1918; Ortner 2005).

7 Die «in den Kampf ziehenden Truppen jubeln», so die Zwischentitel im ersten Teil des Films, «ihrem jungen Kaiser» zu, dem «erste[n] Soldat[en] der österr. ungar. Wehrmacht». Außerdem kann man die Einstellung des kniend betenden Kaisers, die unmittelbar vor der telegraphischen Erteilung des Angriffsbefehls platziert ist, – etwas überzogen vielleicht – auch als Erhalt eines göttlichen Befehls lesen. Immerhin wurde Karl I. im Jahr 2004 von Johannes Paul II. seliggesprochen.

Im österreichisch-ungarischen Propagandafilmschaffen, das gezielt dem Machterhalt des Herrschers diente, wurde Karls Verbundenheit mit Militär und Bevölkerung oft herausgestrichen; der als moderner Staatschef inszenierte Jungkaiser sollte die Einheit des Vielvölkerstaats verkörpern (vgl. Büttner/Dewald 2002, 139, 150). Auch in den propagandistischen Photographien aus der Donaumonarchie wurde Karl als beliebter Oberbefehlshaber inszeniert, der mit moderner Technik umzugehen weiß und ständig unterwegs ist (vgl. Holzer 2007, 69–72).

Überwältigendes Spektakel

Formal zeichnet sich DIE 10. ISONZOSCHLACHT durch eine aufwendige, handwerklich gekonnte, innovative und kunstvolle Gestaltung aus. Viele Aufnahmen lassen eine sorgfältige Mise en Scène, Kadrage und Bildkomposition erkennen, wobei die Kamera allerdings meist recht statisch bleibt, abgesehen von einigen kurzen Schwenks, die etwa der Bewegung der vorwärtstürmenden Truppen folgen und diese dadurch betonen. Die so entstandenen Tableaus heben sich auch in ihrer photographischen Aufnahmequalität, was Schärfe und Ausnutzung der natürlichen Lichtverhältnisse betrifft, deutlich vom Standard der zeitgenössischen Durchschnittsproduktionen ab.⁸ Das zeigt sich gerade in der See-Sequenz. Im Gegenlicht heben sich die hell leuchtenden Wasserfontänen plastisch von den dunklen Hügelflanken im Hintergrund ab. Auch bildkompositorisch sind die entsprechenden Einstellungen auf Eleganz und Anmut angelegt, die Horizont- und Wasserlinien zeichnen klare Formen und Baumsilhouetten sorgen für eine malerische Anmutung. Insgesamt fällt im Vergleich auf, wie hochwertig produziert der Film ist. Er basiert auf einem verhältnismäßig elaborierten Drehbuch; mit der Strukturierung der Kampfaufnahmen entlang eines Tagesablaufs und mit dem Spannungsaufbau vor dem angekündigten Infanterieangriff nähert sich der Film fiktionalen Formen an. Auch verfügt er über viele Schauplatz- und Einstellungswechsel, über eine große Zahl von Mitwirkenden und umfangreiche Spezialeffekte (hierzu später mehr). Die in den Film integrierten aufwendig realisierten Flugaufnahmen bildeten in einer Zeit aeronautischer Begeisterung zweifellos eine besondere Attraktion. Und die aus unterschiedlichen Perspektiven wiederholte Darstellung eines bestimmten Augenblicks bei der Seeüberquerung, des Scheuens eines Pferdes, bezeugt, dass mit mindestens zwei Kameras gleichzeitig gefilmt wurde.

Auch die Montage des Films entspricht dem State of the Art der internationalen Dokumentarfilmproduktion in der zweiten Hälfte der 1910er Jahre. DIE 10. ISONZOSCHLACHT *argumentiert* beim Herstellen von Bezügen zwischen unterschiedlichen Figuren, Tätigkeiten und Handlungsorten nicht nur mit Hilfe der Zwischentiteltexte, sondern auch visuell. Durch den Schnitt werden kausale, räumliche und zeitliche Kontinuitäten geschaffen und bestimmte Einzeleinstellungen in ebensolche Verhältnisse zueinander gestellt: Die temporeiche Montage in der Trommelfeuer-Sequenz stellt den kausalen Zusammenhang zwischen den alternierenden Aufnahmen der feuernden Geschütze und der Explosionen her. Und

8 Das wurde auch zeitgenössisch so wahrgenommen (vgl. Bb. 1917, Kessler 1917b).

die Wiederholung einer Einstellung mit Karl I. auf Beobachtungsposten erzeugt – neben seinen Gesten des Zeigens und Blickens, die von einer langsamen Kamerabewegung akzentuiert werden – den Eindruck von räumlicher Nähe und Gleichzeitigkeit mit den vorhergehenden und nachfolgenden Kampfhandlungen. Auf ähnliche Weise gelingt es durch das mehrfache Hin- und Herschneiden zwischen Einstellungen, die verschiedene Kampfpositionen auf dem Schlachtfeld zu zeigen (Vorrücken über die Karstfläche, Flammenwerfereinsatz an einem Wall, Minenwerferfeuer aus dem Schützengraben) und Handlungen während kurzer Zeit parallel zu führen. Und die zahlreichen Aufnahmen unterschiedlicher Kadrierung von der Seedurchquerung sind dann so montiert, dass ein graduelles Vorrücken durch den See und die abschließende Einnahme des gegenüberliegenden Hügelzugs klar ersichtlich werden. Die Nutzung von Inserts mit näherer Einstellungsgröße (telegraphische Übermittlung, Handgranatenwurf) ermöglicht es dem Film zudem, relativ komplexe Abläufe wie die dargestellten Handlungselemente der Angriffstaktik mit nur zurückhaltendem Textgebrauch im Detail verständlich zu machen.

Schließlich hebt sich auch die Farbgestaltung der historischen Vorführkopie aus der Cinémathèque suisse deutlich von den üblichen nicht-fiktionalen Durchschnittsproduktionen ab. Auf den ersten Blick scheinen die zum Teil intensiven Viragen (gelb, altrosa, rot und grün) und die zahllosen Farbwechsel willkürlich vorgenommen zu sein.⁹ Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch mehrere, einander überlagernde Farblogiken erschließen. Das Schlachtfeld ist in der Regel rosa gehalten, und der in diese Bilder eingeschnittene Flammenwerfereinsatz erscheint in kräftigem Rot. Eine derartige Einfärbung von Feuerszenen war damals ein konventioneller, entfernt am Realitätseindruck orientierter Farbeffekt. Weniger realistisch sind die wilden Farbwechsel in der eindrucklichen Trommelfeuer-Sequenz. Die rund dreißig, verhältnismäßig schnell aufeinanderfolgenden Einstellungswechsel zwischen Ansichten von feuernden Geschützen und Explosionen gehen oft mit einem Farbsprung einher (gelbe, rosa, grüne und ungefärbt anmutende Aufnahmen). Ganz offensichtlich wurde hier versucht, die in der Kriegsrealität für Soldaten auch psychologisch verhee-

9 Die Einfärbung fiktionaler und nicht-fiktionaler Filme durch Viragen und Tonungen war in den 1910er Jahren auch in der Schweiz verbreitet. So fällt etwa die historische Schweizer Vorführkopie des Spionage- und Kriegsdrasmas *VIVA LA PATRIA!* (I 1915) durch eine bunte Farbigkeit auf. Auch für den Seekriegsfilm *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* ist die Verwendung farbiger Versionen in der Schweiz belegt und die in Amsterdam erhalten gebliebene historische Kopie des Films verfügt über türkisfarbene und gelbe Viragen. Die Nutzung *intensiver* und *oft wechselnder* Farben scheint im nicht-fiktionalen Film jedoch eher selten vorgekommen und insbesondere eine österreichische Spezialität gewesen zu sein.

renden Effekte des Trommelfeuers (vgl. Simčič 2003, 126) auf expressive Weise in das Bildmedium zu übertragen. Diese visuell-gestalterische Umsetzung von Kriegserfahrung war für nicht wenige zeitgenössische Kommentatoren von überwältigender Wirkung (wie ich an deren Rezensionen noch aufzeigen werde) und erscheint als innovativ und noch in der Rückschau als gelungen.¹⁰ Im Gegensatz zum Gestaltungsmittel der erhöhten Schnittfrequenz sollte sich die intensive Farbigkeit von Kampfszenen im späteren Filmschaffen jedoch nicht durchsetzen.

Eine weitere Farblogik zielt auf die Narration des Films. Abgesehen von einigen kurzen Einstellungen in der Trommelfeuer-Sequenz sind gelbe Viragen für die Darstellung «übergeordneter» Instanzen reserviert: Alle Aufnahmen des obersten Heeresführers und seiner Entourage sind in ein leuchtendes Gelb getaucht, ebenso die des Offiziers, der das Signal zum Angriff gibt. Auch die auf einer narrativen Metaebene anzusiedelnden Bilder von Kameramännern bei der Arbeit (darauf werde ich ebenfalls noch näher eingehen) sind gelb eingefärbt. Eine solche Farb-Systematik unterstützt die filmische Narration, weil sie die dargestellten Personen und Funktionsträger beim mehrfachen Erscheinen im Filmverlauf leicht wiedererkennen lässt.¹¹

Ein letzter Aspekt des Farbeinsatzes in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* erinnert hingegen an die traditionelle Wirkungsästhetik des frühen Kinos der Jahrhundertwende. Am visuellen Kulminationspunkt des Schlachtfilms wird ein Färbungsverfahren sichtbar, auf das die Filmemacher in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* ansonsten verzichteten: Durch die Kombination von Virage und Tonung entstehen von der spektakulären Durchquerung des Karstsees im feindlichen Feuer – die Kamera steht zuweilen so nah an den Explosionen, dass Rauch und niederregnendes Wasser das ganze Bildfeld einnehmen – zweifarbige Bilder in Rosa und Graublau (Abb. 2a–b). Zweck dieser auffälligen Färbung ist wohl der visuelle Effekt an sich, ein ästhetischer Mehrwert, der das filmische Spektakel der

10 In *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (Alfred Machin, B 1914) funktionieren die rot viragierten Farbblitze bei Explosionen und Kampfszenen nach einem anderen Prinzip. Wenngleich der Eindruck dieser ebenfalls extremen Farbgebung ein ähnlicher gewesen sein dürfte, handelt sich hier nicht um eine willkürliche und bunte Farbigkeit, sondern, in der Kürze des Effekts, um eine Steigerung der konventionellen Rotfärbung von Feuer-szenen, wie sie in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* in den Flammenwerfereinstellungen vorkommt.

11 Nur dank dieser Art der Farbgebung war es bei der Herstellung der französischsprachigen Kopie überhaupt möglich, zahlreiche Zwischentitel aus der deutschsprachigen Version nicht zu übernehmen (oder sie zu kürzen), ohne die Verständlichkeit des Films ernsthaft zu gefährden. Kaiser Karl und die Kameramänner brauchen bei ihrem wiederholten Erscheinen im dritten Filmteil durch die Zwischentitel nicht mehr angekündigt zu werden, da sie in den vorhergehenden (nicht überlieferten) Teilen (wahrscheinlich) explizit eingeführt und durch gelbe Virage «markiert» wurden.



Sequenz auch auf der Ebene der Filmfarbe hervorbringt, ästhetisiert und offen ausstellt. Auf diese Weise dürften diese neben dem Trommelfeuer markantesten Aufnahmen beim zeitgenössischen Publikum auch gewisse Überwältigungseffekte erzielt und zu einer allgemeinen Emotionalisierung beigetragen haben. Für DIE 10. ISONZOSCHLACHT legt eine Schweizer Besprechung im *Berner Intelligenzblatt* solche ästhetisch-emotionalen Effekte jedenfalls nahe. In beinahe schwärmerischem Ton bezeichnete der nur mit einem Kürzel zeichnende Rezensent die Wasserexplosionen als «die prächtigsten Wasserspiele à la Versailles» (R. 1917, 4). Das Bild- und Farbkonzept des Films scheint also voll aufgegangen zu sein.

Seither tauchen Aufnahmen von Wasserfontänen, mit denen sich Explosivkräfte so vortrefflich visualisieren lassen und die ihrerseits eine schwer zu beschreibende visuelle Kraft entwickeln, in anderen politischen und filmhistorischen Kontexten und in derart unterschiedlichen Filmen wie KONEZ SANKT-PETERBURGA (DAS ENDE VON ST. PETERSBURG, Vsevolod Pudovkin, RUS 1927) oder APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, USA 1979) bei der Repräsentation von Krieg immer wieder auf.



2a-b Der Höhepunkt der filmisch inszenierten Schlacht am Isonzo: eine Seedurchquerung, angeblich in feindlichem Feuer

Stilistische Ungleichzeitigkeit

Bildgestaltung, Schauwerte, Montage und Farbeinsatz in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* heben sich deutlich von anderen, zeitgleich entstandenen Formen des Aktualitätenfilms ab. Die meisten Wochenschauen verfügen über eine vergleichsweise bescheidene Mise en Scène, Bildkomposition und photographische Qualität. Sie verzichten weitgehend auf eine eigentliche, visuell argumentierende Montage der Filmbilder (vgl. auch Jung 2005a, 228). Nach einem erklärenden Zwischentitel folgt oft nur eine einzige Einstellung, die die angekündigte Situation, Handlung oder Person darstellt. Formalästhetisch gesehen, werden bei dieser Organisation der Einzelaufnahmen im Film, die sich noch stark an der Ästhetik der ›Ansicht‹ des frühen Kinos orientiert, das propagandistische Argument oder die – in diesem Filmtyp allerdings seltene – Verknüpfung mehrerer Aufnahmen überwiegend durch den Text des Zwischentitels gewährleistet. Dass sich etwa in der *MESSTER WOCHE* 1915, No. 34 (D 1915) ausgelassene Soldaten in einer französischen Stadt vergnügen, zeigen nicht die Filmbilder, sondern wird vom Text behauptet. Des Weiteren fehlten in den Wochenschauen jener Zeit spektakuläre Aufnahmen aus den vordersten

Linien. Wochenschauen enthielten üblicherweise keine Kampfhandlungen von der Front; ihre gängigsten Sujets (Truppenbesuche, Nachschub, Freizeitaktivitäten, Artillerie, Kriegsgefangene, Ruinen etc.) ließen sich allesamt im rückwärtigen Gebiet aufnehmen. Einerseits waren authentische Kampfaufnahmen aus unterschiedlichen Gründen¹² nur in Ausnahmefällen herzustellen, oder sie waren aus derart großer Distanz gedreht, dass sie auf der Leinwand einen schwachen Eindruck hinterließen. So zum Beispiel in der MESSTER WOCHÉ 1915, No. 9 (D 1915): Die zum Zwischentitel «Ein modernes Schlachtfeld» gehörende (möglicherweise authentische) Aufnahme zeigt einen langsamen Schwenk über ein verschneites Feld und wäre ohne Textinformation kaum als Kriegsbild zu erkennen. Andererseits muss die Herstellung umfangreicher, gestellter Kampfszenen für Wochenschauproduktionen zu aufwendig gewesen sein. Die Farbgebung der beiden hier behandelten Wochenschauen kann ebenso wenig als spektakulär bezeichnet werden: Die Titel von No. 34 sind dem Messter-Standard entsprechend grün-blau viragiert; die Bildteile sind in zwei oder drei unauffälligen und sich kaum voneinander abhebenden Farbtönen gehalten, die zwischen gelb-braun und grün-braun changieren.¹³

Ganz anders bei den Großproduktionen: Bereits in der ein knappes Jahr vor DIE 10. ISONZOSCHLACHT erschienenen britischen Produktion THE BATTLE OF THE SOMME wurden Handlungsabläufe sorgfältig in mehreren auf Kontinuität geschnittenen Einstellungen inszeniert, so beispielsweise der Transport der *plum puddings* genannten Mörsergranaten. Beide Filme nutzen zudem für die Darstellung von Artillerief Feuer ganz ähnliche

12 Zahlreiche Autoren weisen auf die in vielerlei Hinsicht schwierigen Drehbedingungen an der Kampflinie oder im frontnahen Gebiet während des Ersten Weltkriegs hin. Die Bewegungsfreiheit der filmenden Kriegsberichterstatte war von den militärischen Befehlshabern abhängig oder auch aus logistischen Gründen oft nicht gewährleistet. Die Kameraausrüstung war sehr schwer, die Aufnahmedauer beschränkt, das Drehen bei unvollkommenen Lichtverhältnissen problematisch und die Objektive hatten noch vergleichsweise kurze Brennweiten, was Aufnahmen aus großer Distanz verhinderte. Die Tätigkeit in Frontnähe war deshalb für die Aufnahmeteams mit erheblichen Gefahren verbunden. Außerdem war das Schlachtfeld des modernen Stellungskriegs mit seinen eingegrabenen Truppen für das Bewegtbild-Medium an sich nicht sehr attraktiv. Stephen Bottomore spricht in diesem Zusammenhang von einem «invisible» war» (2007, Kap. 1, 6). Und schließlich achtete die Filmzensur darauf, dass die fertiggestellten Filme keine militärischen Geheimnisse preisgaben oder Bilder enthielten, die die Öffentlichkeit verstörten (vgl. Jung/Mühl-Benninghaus 2005b, 385; Jung/Mühl-Benninghaus 2005d, 395–396; Reeves 1986, 89–113; Rother 1995, 137, 139; Véray 1995, 91–127).

13 Die beschriebenen ästhetischen Merkmale von Wochenschauen haben Gültigkeit sowohl in den anschließenden Kriegsjahren als auch bei anderen Wochenschau-Produktionen, wie sich beispielsweise an der britischen PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE NO. 295 B (GB ca. 1916) oder an den offiziellen LES ANNALES DE LA GUERRE N° 71 (F 1918) im Detail zeigen ließe.

Schnittfolgen;¹⁴ in einer Sequenz mit feuernden «Grandmother»-Haubitzen war der britische Film mittels schneller Schnitte in Ansätzen ebenfalls auf eine visuelle und stimmungsmäßige Steigerung hin angelegt. Auch die spektakulären Sujets von *THE BATTLE OF THE SOMME* – die berühmte *over-the-top*-Sequenz oder die Explosion einer unterirdischen Riesenmine – hinterließen beim (Schweizer) Publikum einen tiefen Eindruck.¹⁵

Bezieht man *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME*, die «deutsche Antwort» (Rother 1995, 123) auf den britischen Sommefilm, in den Vergleich mit ein, so zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit: Alle diese Filme präsentieren neben Material, das hinter der Frontlinie entstand, auch Einstellungen von umfangreichen Kampfhandlungen der wichtigsten Waffengattung des Ersten Weltkriegs, der Infanterie. Die Schwierigkeit, Filmbilder realer Kampfhandlungen des für die Kamera weitgehend «unsichtbaren» Stellungskriegs in der angestrebten Eindringlichkeit zu erlangen, führte zu – mehr oder minder gelungenen – nachgestellten Aufnahmen. Dass viele von ihnen dem zeitgenössischen Bedürfnis nach authentischen Kriegsdarstellungen offenbar dennoch zu entsprechen vermochten, dafür sprechen zeitgenössische Filmkritiken sowie der Publikumserfolg, auch der in der Schweiz.¹⁶

Als Zwischenfazit lässt sich mithin festhalten: Die Großproduktionen – für die der österreichisch-ungarische Isonzofilm ein zwar außergewöhnliches, aber auf charakteristische Merkmale verweisendes Beispiel darstellt – zeichnen sich durch eine avancierte Montage aus, der es gelingt, Stimmungslagen zu evozieren und Bezüge zwischen den Filmbildern auch ohne Rückgriff auf Zwischentiteltexte herzustellen. Damit bildet eine derartige Montage nichts weniger als den Ausgangspunkt visueller Dramatisierungen und filmischer Aussageformen. Eine Dramatisierung

14 Gleiches gilt auch für die im November 1917 erschienene französische Großproduktion *LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE* (vgl. Véray 2008, 18).

15 Außerdem sind *THE BATTLE OF THE SOMME* und *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* in thematischer Hinsicht in vielen Punkten vergleichbar: Beide Produktionen versuchen etwa mit Aufnahmen großkalibriger Artillerie und der von ihr verursachten Detonationen die eigene materielle Überlegenheit zu demonstrieren. Umgekehrt sollen lange Kolonnen gegnerischer Gefangener die Verluste des Feindes bezeugen. Schließlich findet sich in beiden Filmen vor der großen Angriffsunternehmung eine Feldmesse. Einen deutlichen Unterschied zwischen den zwei Propagandafilmen stellt jedoch ihr Umgang mit Kriegsoffern dar. Während *THE BATTLE OF THE SOMME* wiederholt deutsche und britische Verletzte – die der medizinischen Versorgung zugeführt werden – und sogar tote Soldaten beider Kriegsparteien zeigt, ignoriert die auf Action getrimmte Produktion *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* diesen zentralen Aspekt der Kriegsrealität vollkommen.

16 Nach einem internen Memorandum, das wahrscheinlich von der US-amerikanischen Propagandaverantwortlichen Vira B. Whitehouse stammt, sollen in der Schweiz über 75 000 Personen *THE BATTLE OF THE SOMME* gesehen haben (abgedruckt in: Wood 1990, 368–372; vgl. auch Gerber 2014, 151).

und Narrativierung ergibt sich zudem durch die zeitliche Struktur der Filme entlang eines Tages- oder Schlachtverlaufs. Die Langfilme heben sich überdies durch erhebliche Schauwerte und hohe *production values* von der großen Masse der Durchschnittsproduktionen ab. Zu dieser Besonderheit zählt – neben der überdurchschnittlichen Aufnahmequalität, der sorgfältigen Bildgestaltung und dem aufwendigen Farbeinsatz bei einigen Werken – das sehr häufig aufscheinende Bemühen der Filmemacher, dem Publikum Bilder zu präsentieren, die bei aller Schrecklichkeit zugleich auch als spektakulär und «schön» erschienen. Eindrückliche und wechselnde Schauplätze, Massenszenen, Spezialeffekte, Aufnahmen modernster Waffensysteme und immenser militärischer Zerstörungen sowie die ausge dehnte Spieldauer der Filme sind in diesem Zusammenhang zu sehen und zielten auf eine ästhetische Überwältigung und emotionale Involvierung des Publikums.¹⁷

Inszenierte Authentizität

An dem Film *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* fällt auf, wie zielgerichtet und kreativ seine Produzenten ein generelles Problem nicht-fiktionaler Kriegsakualitäten einer Lösung zuzuführen suchten. Dass die Filmemacher für die damals eher seltene Darstellung infanteristischer Kampfhandlungen auf dem Schlachtfeld meist auf Inszenierungen zurückgriffen (sei dies auf Aufnahmen militärischer Übungen oder auf Szenen, die exklusiv für die Filmaufnahme gestellt wurden), lässt sich auch am Beispiel *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* belegen. An einer Stelle der See-Sequenz ist im Bildhintergrund zu erkennen, wie die angeblich im feindlichen Artilleriefeuer stehenden Soldaten selbst Handgranaten weit vor sich in den See werfen, die einige Sekunden später die bereits beschriebenen, visuell eindrucksvollen Wasserfontänen verursachen. In der dargestellten Kampfsituation haben Handgranatenwürfe eigentlich keinerlei Sinn, da sich der auf einem Hügelzug angenommene Gegner zu weit entfernt befindet. Man kann also davon ausgehen, dass es sich bei der Seedurchquerung in Wirklichkeit nicht einmal um eine militärische Übung einer Elitetruppe handelte, sondern um eine reine Schauinszenierung mit dem Ziel, eindrucksvolle Bilder des Kriegs zu erlangen. Zu den pyrotechnischen Spezialeffekten im fiktionalen Kriegsfilm ist es nicht mehr weit.

17 Eine «Tendenz zur Ästhetisierung» in den nicht-fiktionalen Kriegsfilmen aus der Donaumonarchie machen auch Elisabeth Büttner und Christian Dewald an der visuelle Attraktion des dargestellten Grauens, an der photographischen Qualität der Aufnahmen und an ihrer Farbigkeit fest. Dadurch erwachse dem Filmbild eine affektive Aura (vgl. 2002, 174).

Die Inszeniertheit dieser Bilder galt es natürlich zu kaschieren. Hier wird dies mittels der Montage getan. Alle Aufnahmen der See-Sequenz in näherer Einstellung, in denen die Handgranatenwürfe auf den ersten Blick erkannt worden wären, sind präzise zurechtgeschnitten. Sie setzen genau im Augenblick nach dem Wurf und unmittelbar vor der Explosion ein. Damit diese Schnitttechnik überhaupt angewandt werden konnte, mussten die schauspielenden Soldaten angewiesen worden sein, ihre Handgranaten gleichzeitig zu zünden, was im Film an der weitgehenden Gleichzeitigkeit der Explosionen ersichtlich ist.

Aber man suchte die Inszeniertheit nicht allein mit Hilfe der Montage zu verstecken, sondern paradoxerweise auch mit einer selbstreflexiven Strategie. Die Urheber von *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* trieben eine im Ansatz schon geläufige Form der Verschleierung des Authentizitätsproblems nicht-fiktionaler Kriegsfilme auf die Spitze: Um beim Kinopublikum das Vertrauen in das vorgeblich authentische Filmbild zu stärken, wurde ein – seinerseits hochgradig inszenierter – Einblick in den angeblichen Produktionsprozess der Bilder gewährt.

In diesem Fall geschah das zunächst auf der paratextuellen Ebene. Abgesehen von der schlichten Behauptung, dass es sich um ein «authentische[s] Filmwerk» (Anon. 1917a, o.S.) handle, argumentierten Begleitpublikationen zum Film in diesem Zusammenhang immer wieder mit den Kameralenten, die ihre Aufgabe «[u]ngeachtet der eigenen Lebensgefahr» (Gräser 1917, 4) oder gar «mit Todesverachtung» (Anon. 1917b, 10) erfüllt hätten. Der wohl von Wien aus lancierte Werbeslogan «Von 14 Operateuren in den vordersten Stellungen aufgenommen»¹⁸ findet sich in österreichisch-ungarischen, deutschen und schweizerischen Branchenanzeigen, Zeitungsinseraten und Kritiken.

Im gleichen Sinne thematisierte der Film nun selbst seine eigene Herstellung und die dabei herrschenden Produktionsbedingungen an den Kampflinien auf einer filmischen Metaebene. In der Ausführlichkeit, wie dies in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* geschieht, war das ein Novum. Zwischentitel (der in Schweden überlieferten Fassung) machen wiederholt auf die

18 Inserate in: *Der Kinematograph* 546 (13.6.1917), o.S.; *Arbeiter-Zeitung* (15.6.1917), S.8; *Neue Freie Presse* (15.6.1917), S.12; *Tagblatt der Stadt Zürich* (18.6.1917), o.S. sowie Anon. 1917b, 10. Die Öffentlichkeitsarbeit für den Film war im deutschsprachigen Raum über die Staatsgrenzen hinaus gut koordiniert, wie der hohe Grad an Übereinstimmung von Formulierungen in den Filmzwischentiteln, in Werbetexten der involvierten Verleih- und Kinobetriebsfirmen sowie in Filmkritiken in Österreich-Ungarn, Deutschland und in der Schweiz vermuten lassen. So scheint die Imagination des im Film dargestellten Trommelfeuers als höllischem Feuerschlund sowohl in den Zwischentiteln des Films auf als auch in der deutschen und schweizerischen Branchenpresse sowie in schweizerischen Filmbesprechungen.

Dreharbeiten an vorderster Front aufmerksam: «und schon dringt die erste Sturmpatrouille vor und mit ihr der Operateur, der sich in seine Stellung begibt». Aber auch im Bild wird immer wieder auf die Urheber des Films verwiesen. Im Teil mit den Flugaufnahmen richtet ein Kameramann seine an einem Flugzeug befestigte Aufnahmeapparatur auf den Zuschauer aus, also auf die Kamera, die ihn gerade filmt. Die interessantesten Bilder dieser Art finden sich im ersten Teil des Films, der den Schlachtvorbereitungen gewidmet ist: Einmal wird ein zehnköpfiges Aufnahmeteam ins Bild gesetzt. Im Vordergrund hockt Sascha Kolowrat-Krakowsky auf dem Boden, einer der bedeutendsten Wiener Filmproduzenten, verantwortlich für die *DIE 10. ISONZOSCHLACHT*. Zunächst in eine Landkarte vertieft, dann gestikulierend, diskutiert er mit einem Mitglied des Drehstabs offenbar den Einfall des Sonnenlichts auf das Gelände. Eine andere Aufnahme zeigt zwei mit Stahlhelmen ausgerüstete Männer, die verschanzt hinter einer Steinmauer und einer mit Sichtschlitz versehenen Stahlplatte ihre Filmkamera aufbauen. Sie ducken sich plötzlich, was imaginären Gewehrkgeln geschuldet scheint, die ihnen um die Ohren fliegen. Man kann sich gut vorstellen, dass solche Bilder beim zeitgenössischen Filmpublikum nicht allein den Eindruck des Spektakulären, sondern auch von Authentizität und Unmittelbarkeit zu erwecken vermochten.

Die zuletzt beschriebene Szene von der gut gesicherten Kamera bot eine filmimmanente und zumindest «theoretische» Erklärung für die in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* (ebenso wie in anderen Kriegsfilmen mit Kampfszenen) häufig gewählten «unmöglichen» Kameraperspektiven. In deutlicher Übersicht und aus einer potenziell tödlichen Kameraposition in der feindlichen Feuerlinie aufgenommen, zeigen die entsprechenden Aufnahmen etwa Soldaten im Schützengraben, die dort, gerade wegen des Feindfeuers, verschanzt sind.¹⁹ Die Stahlplatte wäre möglicherweise eine Erklärung. Doch auf die Drehpraxis bezogen, kann man sich kaum vorstellen, wie die langen und zum Teil auch geschwenkten Aufsichten auf das heftige Kampfgeschehen hinter derart unsicheren und unpraktischen Stahlplatten oder Steinmäuerchen hätten entstehen sollen. So wundert es nicht, dass im österreichisch-ungarischen Isonzofilm nur eine einzige Aufnahme von einer weit entfernten Granatendetonation klar erkenntlich durch eine Schießscharte aufgenommen wurde.

Gleichzeitig mit dem österreichisch-ungarischen Propagandawerk *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* lief in Zürich, wie bereits erwähnt, ein italienischer Film zur Isonzoschlacht. Die Verantwortlichen dieser Aufführung

19 Vgl. zu den exponierten Kamerastandorten im Kriegsfilm auch Jung/Mühl-Benninghaus 2005c, 458; Smither 1993, 149–150, 153.

im Kino Central ahmten die österreichisch-ungarische Propaganda- und Werbestrategie nach, und so begaben sich laut einem Inseratentext im *Tagblatt der Stadt Zürich* vom 20.6.1917 auch für die italienischen Aufnahmen «Kinooperateure in Lebensgefahr» (o.S.). Außerdem wirkt die einen Monat später in der *Schweizer Illustrierten Zeitung* erschienene Photographie eines italienischen Kameramannes, der hinter einer Metallplatte geschützt ein Schlachtfeld filmt, wie eine Replik der vergleichbaren Szene in DIE 10. ISONZOSCHLACHT (vgl. Anon. 1917c, 378).

Während die filmbildliche Darstellung von Filmteams bei der Arbeit im Allgemeinen eher selten blieb, verwies man in den werbenden Paratexten zu Filmen und auf Filmzwischen Titeln relativ häufig auf Dreharbeiten im Gefechtsfeld: Für die Herstellung einiger Filme, darunter THE BATTLE OF THE SOMME, hätten sich die Kameralleute nicht nur in Lebensgefahr begeben wie bei DIE 10. ISONZOSCHLACHT, sondern bezahlten dafür sogar mit ihrem Leben – dies ließ im Frühjahr 1917 zumindest die Schweizer Kinowerbung verlauten.²⁰ Auch der offizielle deutsche Film über eine der späteren Schlachten an der italienischen Front, DIE 12. ISONZOSCHLACHT (D 1917), enthielt den Zwischentitel «Unsere Filmtrupps gehen mit den Stoßtruppen vor», der wiederum an den österreichischen Isonzofilm erinnert. Und bereits zuvor hatten auf deutscher Seite bei GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE die Ankündigungen und ein Titel am Filmanfang Aspekte der Entstehungsgeschichte des Films angesprochen (vgl. Gerber 2014, 152).

Die paratextuellen und intrafilmischen Authentisierungsstrategien rund um die Thematisierung der filmischen Aufnahmebedingungen an der Front hatten eine mehrfache Funktion: Sie suchten die Präsenz von Kameralenten an vorderster Front zu bezeugen. Sie erklärten das vorgebliche Zustandekommen von Aufnahmen aus gefährlich exponierten Kamerapositionen. Und es ging womöglich darum, allgemein kursierende, vage Vorstellungen von Kriegsfilmen als etwas Betrügerischem zu entkräften.²¹

20 Das Gefahren-Motiv in der Werbepublizistik für Kriegsaktualitäten war älter als der Erste Weltkrieg. Bereits der Film MIT DER KAMERA IN DER SCHLACHTFRONT (Robert Schwobthaler, D 1913) über den Zweiten Balkankrieg wurde in der deutschen und schweizerischen Branchenpresse mit einem Erlebnisbericht Robert Schwobthalers (vgl. 1913) über die Dreharbeiten auf dem Balkan beworben. Der Bericht und die nachfolgenden Inserate, etwa in *Kinema*, betonen die Gefahr, in der sich die Filmleute befanden, sowie die Echtheit der Aufnahmen (vgl. auch Jung 2005b, 374–380).

21 Dass dies durchaus notwendig war, legen die von Bottomore (für den angelsächsischen Kontext) untersuchten, weitläufigen und kritischen Diskussionen um die Echtheit von Kriegsaufnahmen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nahe (vgl. Bottomore 2007, Kap. 2, 11–19). Des Weiteren sieht Smither die Authentizitätsbeteuerungen in Paratexten und in Filmen als «negative evidence» (1993, 151) für ein gewisses Misstrauen des britischen Publikums gegenüber den Aktualitätenfilmen des Ersten Weltkriegs. Auch für die Schweiz gibt es einige indirekte und direkte Belege dafür, dass Kinogänger schon früh (und zu Recht) von der Existenz gestellter Kriegsaufnahmen ausgingen

Insgesamt unterstützten sie damit wohl den beim Publikum angestrebten Unmittelbarkeitseindruck als Element der Emotionalisierungsstrategie (vgl. auch Véray 1999, 121–123).²²

Presserezeption und Vorlieben des Publikums

Alles in allem handelt es sich bei *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* um einen außergewöhnlichen, aufwendig und gekonnt produzierten nicht-fiktionalen Langfilm im Dienst der österreichisch-ungarischen Kriegspropaganda, der durch die filmische Inszenierung der angeblichen Aufnahmetechnik im Gefechtsfeld, seine visuelle und photographische Qualität, seine Montage und Farbdramaturgie (Vertuschen des Handgranateneinsatzes im Wasser, Parallelführung kurzer Handlungslinien in der Schlacht, schnell geschnittenen und bunt gefärbtes Trommelfeuer, Farbeffekt des Flammenwerfers) sowie mittels weiterer spektakulärer Schauwerte und *production values* (Flugaufnahmen, Wasserexplosionen aus nächster Nähe, Massenszenen etc.) gezielt Authentisierungs- und Ästhetisierungsstrategien folgt.

Darüber hinaus ist zu vermuten, dass solche ästhetischen Formen und Strategien emotionsstiftende Effekte zu erzielen und populäre Schaubedürfnisse zu befriedigen vermochten. Doch lässt sich das beweisen? Wie wurden die Aktualitätenfilme des Ersten Weltkriegs und die österreichisch-ungarische Großproduktion *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* in ihrer Entstehungszeit tatsächlich wahrgenommen? Für Deutschland und besonders auch für die Schweiz liegen einige aussagekräftige Rezeptionszeugnisse vor.

Wenngleich die damalige Filmkritik die handwerkliche oder künstlerische Qualität von *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* generell anerkannte, so wurde die visuell wirksame Machart des Films kaum irgendwo im Detail beschrieben. Stattdessen schilderten die Rezensenten Handlungselemente und gaben ihre allgemeinen Eindrücke wieder. Namentlich wurden be-

und diesen einen minderen Wert attestierten. Der Wanderkinobetreiber Louis Praiss warb für Kriegsaufnahmen aus dem Burenkrieg um 1900 mit dem Slogan «absolut keine Imitation» (Inserat abgedruckt in: Frischknecht 2008, 82) und anlässlich des Ersten Balkankriegs war in einem Zeitungsartikel ironisch die Rede von «authentische[n] Schlachtenbilder[n]» aus «dem Bois de Vincennes [wo die Firma Pathé domiziliert war] und dem Grunewald [in Berlin]» (Sch. 1912, o.S.). Die wesentliche und im Fall des Isonzofilms und bei vielen weiteren Filmen wohl zu verneinende Frage ist indes, ob die gestellten Szenen jeweils als solche erkannt wurden.

- 22 Martin Loiperdinger hat am Early Cinema Colloquium vom November 2013 in Zürich nach meiner Präsentation der hier behandelten Thesen darauf aufmerksam gemacht, dass für das historische Publikum auch die Aufnahmen von Karl I. dem Film insgesamt einen Anschein von Authentizität verliehen haben dürften – ganz nach dem Motto: Wo der Kaiser beteiligt ist, geht alles mit rechten Dingen zu.

stimmte Wirkungen des Films behauptet, vermutet oder beobachtet. Versuche, die Rezeption in (politisch) gewünschte Bahnen zu lenken, sind dabei jedoch kaum von Wirkungshypothesen oder Beschreibungen tatsächlicher Wirkungsweisen abzugrenzen, und eine mehr oder weniger unabhängige Kritik lässt sich nicht immer klar von Filmreklame unterscheiden.

Unabhängig von der politisch-militärischen Beteiligung am Krieg sahen Rezensenten sowohl in der Donaumonarchie als auch in der Schweiz das grundlegende Wesen der filmischen Kriegsberichterstattung auf nahezu prototypische Weise in *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* verkörpert: Mit dem Ausspruch «Was Worte nicht zu schildern vermögen, bringt dieser Film beredt zum Ausdruck» (Anon. 1917b, 10) bezog eine Wiener Kritik den Isonzofilm auf die einzigartige Fähigkeit des Mediums, den Krieg audiovisuell im photographischen Bewegungsbild erfahrbar zu machen.

Der behauptete Realitätsgehalt der Kampfaufnahmen wurde in den Kritiken weithin anerkannt. Dem Publikum werde, so die Wiener Besprechung, mit dem Film Gelegenheit geboten «eines der größten weltgeschichtlichen Ereignisse [...] in seiner ganzen überwältigenden Wirklichkeit zu sehen» (ebd.) und der Rezensent des *Berner Intelligenzblatts* vermeinte in der Trommelfeuer-Sequenz «fast den Pulverdampf zu riechen» (R. 1917, 4). Auch Otto Gräser folgte in seiner Kritik für das Schweizer Branchenblatt *Kinema* der Authentisierungsstrategie des Films; er gab sich erschüttert und fühlte sich beim Anblick der Bilder «direkt hineingerissen in die furchtbaren Kämpfe» (1917, 4).²³ Generell machte sich in den Kritiken eine ästhetische Überwältigung durch den Film, eine Ergriffenheit oder Emotionalisierung bemerkbar, die zwischen Erschütterung und Schönheitserfahrung changierte und oft beide Aspekte zugleich aufwies. So war für die *Berliner Morgenpost* gerade der «Gegensatz zwischen der unvergleichlich schönen Landschaft und dem wilden Kampfesleben» von «ergreifender Wirkung»²⁴ und bei einem Kritiker des *Berliner Tagblatts* hinterließ *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* «neben dem ästhetischen Genuss ein Gefühl der Wehmut über dieses Nebeneinander von Schönheit und Blutvergießen».²⁵ Ähnlich wie das an Versailles gemahnende Schönheitserlebnis des Berner Rezensenten angesichts

23 Dass die Authentizitätseffekte von *DIE 10. ISONZOSCHLACHT*, *THE BATTLE OF THE SOMME* oder *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* durchschlagend sein konnten und eine bestimmte Wirkungsmacht von diesen Filmen ausging, zeigt auch die lange Halbwertszeit der Filme bei ihrer Wiederverwendung nach Kriegsende. Standbilder der Seedurchquerung aus *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* wurden während des Kriegs beispielsweise von österreichischen Illustrierten abgedruckt und gelangten in jüngerer Zeit als illustrierende Abbildungen ohne Filmbezug auch in die historische Literatur (vgl. Simčič 2003, Buchcover; vgl. auch Gerber 2014, 154–155; Smither 1993, 151–152).

24 Zit.n.: Inserat, in: *Der Kinematograph* 547 (20.06.1917), o.S.

25 Zit.n. ebd.

der Bilder von den Wasserexplosionen ging bei Gräser die Verzückung über die «wirklich wunderbar[en] [...] Aufnahmen der verschiedenen Hydroplane» (1917, 4) mit vorgeblicher Verzweiflung am Krieg einher.

In den Krieg führenden Staaten brach sich die Emotionalisierung durch den Film in einer Art von kathartischem Patriotismus Bahn – oder sollte dies nach Vorstellung eines Rezensenten der *B.Z. am Mittag* zumindest tun:

Die Anspannung der Nerven wandelt sich in Ergriffenheit. Das übervolle Haus sieht mit tausend starren Augen den Krieg in einer seiner furchtbarsten und schwierigsten Szenen, und man sah von neuem, was dort unten, vom Karst zum Meer, von unseren Bundesgenossen seit Jahr und Tag geleistet wird in Abwehr und Angriff.²⁶

Für einen Rezensenten des *Berliner Lokal-Anzeigers* wirkte die Vorführung des «siegreichen Widerstandes» der Verbündeten «erschütternd und erhebend zugleich».²⁷

In der neutralen Schweiz hingegen wurde die Ergriffenheit rhetorisch in Kriegsablehnung überführt. Ein – etwas unverbindlicher und aufgesetzter – Pazifismus war hier die Legitimation und das vorgegebene Ziel des medial erlebten Kriegsspektakels im Kinosaal: Der Kritiker des *Berner Intelligenzblatts* erkannte in den «gespenstergleich» über das Schlachtfeld hinwegziehenden Rauchschwaden nämlich «Erdgeister, denen dieses unselige Treiben zu schlimm wird» (R. 1917, 4). Willy Bierbaum von der *Neuen Zürcher Zeitung* vermutete, dass «niemand das Haus» verlasse, ohne «die schmerzlichen Fragen» zu stellen: «Warum das alles? und wie lange noch?» (1917, o.S.). Und für Gräser war der erschreckende Film «so recht dazu geeignet, den Krieg zu verabscheuen», womit die Kinobesitzer durch die Vorführung dazu beitrügen, dass alle Menschen «immer mehr und mehr an einer großen Friedensarbeit mithelfen» (1917, 5).

Ob die hochtrabenden Friedensbeteuerungen der schreibenden Zunft vom normalen Schweizer Publikum geteilt und für die populäre Wahrnehmung von Kriegsfilmen wirklich ausschlaggebend waren, darf in Anbetracht der Pressearbeit der für die Filmwerbung Verantwortlichen, die die Vorlieben ihres Zielpublikums ja bestens kannten, bezweifelt werden. Die reißerische Reklame für *DIE 10. ISONZOSCHLACHT* (und für viele andere Kriegsfilme) wurde mit Slogans wie «Bilder von unvergleichlicher Gewalt und Größe!» nämlich nicht müde, vor allem das visuelle Spektakel hervorzuheben.²⁸

26 Zit.n. ebd.

27 Zit.n. ebd.

28 Inserat, in: *Kinema* 7.29 (21.7.1917) 29, S. 18.

Es waren wohl in erster Linie die spezifischen filmästhetischen Eigenheiten, die, was den allgemeinen Publikumszuspruch betrifft, für die Unterschiede zwischen den verschiedenen Typen des Aktualitätenfilms verantwortlich waren. So genossen einzig die Großproduktionen auch in den letzten Kriegsjahren noch eine hohe, von massiven Werbeanstrengungen gestützte Beliebtheit beim Schweizer Publikum.

Wochenschauen dagegen standen schon von Kriegsbeginn an in einem schlechten Ruf. Und auch die mittellangen Aktualitätenfilme verloren mit der Kriegsdauer zunehmend an Attraktivität. Ab Herbst 1914 beziehungsweise ab Frühjahr 1915, als der Zugang für deutsche und dann für französische Firmen ins frontnahe Gebiet gewährleistet war (vgl. Jung/Mühl-Benninghaus 2005d, 393; Véray 1995, 24–40, 93–95), wurde die Eintönigkeit der dort aufgenommenen Bilder und das Fehlen von spannendem Material beklagt. Es war wohl Willy Bierbaum, der schon Anfang 1915, von den «hinter der Front vom Schussfeld entfernt» aufgenommenen Filmen angeödet, in der *Neuen Zürcher Zeitung* das Stereotype, das Ewig-Gleiche der Bilder kritisierte:

Die Kriegswochen sind [...] fast durchweg alles andere als aktuell, meist sogar sehr langweilig und gänzlich unbedeutend, denn Bilder von zusammengeschossenen Häusern und verwüsteten Feldern oder auf der Landstraße dahinziehenden Kolonnen bekommt man so satt wie Feldpostbriefe.

(Bierbaum 1915, o.S.)

Die deutschen Amtsstellen waren sich der mangelnden Attraktivität der Wochenschauen durchaus bewusst²⁹ – insbesondere der MESSTER-WOCHE, die hinter französische Produktionen zurückfalle. In der Schweiz spielten deswegen selbst der deutschen Propaganda verpflichtete Kinos auch französische Film-Journale. Zu vermuten (wenngleich nicht zu belegen) ist, dass die von den Verantwortlichen vorgebrachten taktischen Gründe oder die Behauptung, die feindlichen Wochenschauen gelangten nur gekürzt zur Aufführung, als reine Schutzbehauptungen einer Propagandaorganisation funktionierten, die, auf möglichst zahlreichen Kinobesuch angewiesen, dem Publikumsgeschmack gegenüber machtlos war.

Um den Erwartungen und Vorlieben des Schweizer Kinopublikums zu entsprechen, verlangte aber auch auf französischer Seite der für die Filmpropaganda in der Schweiz Zuständige, Robert Kastor, nach ganz neuartigen Filmen mit spektakulären Bildern, die mitten in der Schlacht aufgenommen werden sollten (vgl. Montant 1988, 1170). Genauer um-

29 Auch in Deutschland sank ab 1915 die Beliebtheit der Wochenschauen (vgl. Jung/Mühl-Benninghaus 2005d, 396).

schrieb Harry Graf Kessler, Chef der deutschen Filmpropagandaorganisation in der Schweiz, in einem internen Rapport von Sommer 1917 die Beschaffenheit wirkungsvoller Filmpropaganda. Sie beruhte auch für ihn auf der ästhetischen und zugleich spektakulären Qualität der Filmbilder:

Der Kinobesucher liebt Propagandafilme, die mit der vorzuführenden Handlung landschaftliche Schönheiten verbinden. Die künstlerische Herstellung ist die Hauptsache. [...] Die in allen Kriegsfilmen wiederkehrenden Schützengrabenbilder haben stark an Wirkung verloren, ebenso das Abschießen von Geschützen [...]. Es kommt jetzt, wo der Vorgang an sich schon bekannt ist, darauf an, den Zuschauer durch das ›Bild‹ zu fesseln. (*Kessler 1917b, o.S.*)

In einem anderen Bericht Kesslers aus dem gleichen Zeitraum heißt es:

Großes Interesse beim Publikum werden immer Filme zwischen 800 und 1200 Metern erregen, die eine verbindende Kampfhandlung großen Stils in Städten und mit Feldherren, die in aller Munde sind, zeigen. Das Publikum sieht immer gerne große Materialmengen und folgt immer großen Menschenmassen, die sich in malerischer Umgebung bewegen, [...] und [es] sollte bei derartigen Filmen, [...] großer Wert auf die dramatische Steigerung in der Anordnung der Bilder und der Zwischentitel gelegt werden.

(*Kessler 1917a, o.S.*)

Sowohl vom propagandistischen Anspruch als auch von den Publikumsbedürfnissen ausgehend, beschreibt Graf Kessler hier genau jenen ästhetischen Wandel im Aktualitätenfilmschaffen des Ersten Weltkriegs, für den DIE 10. ISONZOSCHLACHT als Inbegriff gelten kann. Der Qualitätssprung vor allem hinsichtlich der Bildinszenierung und der Montage vollzieht sich in den aufwendig produzierten amtlichen Großproduktionen der letzten Kriegsjahre. Die entsprechenden ästhetischen Überwältigungs- und Authentisierungsstrategien zielten dabei auf eine emotionale Involvierung des kriegsgeplagten oder – wie im Fall der neutralen Schweiz – nur indirekt betroffenen Publikums.

Literatur und Quellentexte

- Anon. (1917a) «Die zehnte Isonzoschlacht». In: *Der Kinematograph* 546 (13.6.1917), o.S.
- Anon. (1917b) «Die zehnte Isonzoschlacht». In: *Neue Freie Presse* (Wien) (15.6.1917), S. 10.
- Anon. (1917c) «Ein italienischer Kinoopérateur». In: *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 6.29 (21.7.1917), S. 378.
- b. [=Willy Bierbaum ?] (1915) «Kinematographisches». In: *Neue Zürcher Zeitung* (12.01.1915), o.S.
- Bb. [=Willy Bierbaum] (1917) «Die 10. Isonzoschlacht im Film». In: *Neue Zürcher Zeitung* (23.06.1917), o.S.
- Bottomore, Stephen (2007) *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902*. Diss. Universität Utrecht. Online: <http://bit.ly/1MRQf25> (05.09.2015).
- Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian (2002) *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg: Residenz Verlag.
- Egli, Karl (1918) *Berichte aus dem Felde*, Bd. 1, 2. Aufl. Zürich: Schulthess.
- Frishknecht, Roland (2008) «Schauplatz Uster. Ein Beitrag zur regionalen Kultur- und Architekturgeschichte des Kinos (Teil I)». In: *Heimatspiegel* (Wetzikon) 11, S. 81–87.
- Gerber, Adrian (2014) «Das Kino während des Ersten Weltkriegs und die Ambivalenzen der Filmpropaganda». In: *Kriegs- und Krisenzeit. Zürich während des Ersten Weltkriegs* (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 81). Hg. v. Erika Hebeisen, Peter Niederhäuser und Regula Schmid. Zürich: Chronos, S. 146–157.
- Gräser, Otto (1917) «Aus den Zürcher Programmen». In: *Kinema* 7.26 (30.6.1917), S. 4–6.
- Gunning, Tom (1995) «Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der «Ansicht»». Aus dem Englischen von Frank Kessler. In: *KINtop Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 111–121.
- Hänggi, Karl (1918) *Die deutsche Propaganda in der Schweizer Presse*. Laupen: Polygraphische Gesellschaft.
- Holzer, Anton (2007) *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. 2. Aufl. Darmstadt: Primus.
- Jung, Uli (2005a) «Ästhetischer Wandel. Von der «Lebenden Photographie» zum Filmgenre». In: Jung/Loiperdinger (Hg.), S. 220–229.
- (2005b) «Nicht-fiktionale Langfilme». In: Jung/Loiperdinger (Hg.), S. 368–380.
- Jung, Uli/Loiperdinger, Martin (Hg.) (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895–1918*. Stuttgart: Reclam.
- Jung, Uli/Mühl-Benninghaus, Wolfgang (2005a) «Ästhetischer Wandel. Dokumentarische Propagandafilme». In: Jung/Loiperdinger (Hg.), S. 429–453.
- (2005b) «Filmpolitische und -wirtschaftliche Veränderungen». In: Jung/Loiperdinger (Hg.), S. 381–385.
- (2005c) «Grenzen deutscher Filmpropaganda im In- und Ausland». In: Jung/Loiperdinger (Hg.), S. 454–467.
- (2005d) «Militärische Filmaufnahmen». In: Jung/Loiperdinger (Hg.), S. 392–396.
- Kessler, Harry Graf (1917a) Wochenbericht, Zürich, 11.7.1917. Bundesarchiv, Berlin, R 901, 71949.

- (1917b) Wochenbericht, Zürich, 1.8.1917. Bundesarchiv, Berlin, R 901, 71949.
- Loiperdinger, Martin (2001) «Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg». In: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Hg. v. Ursula von Keitz und Kay Hoffmann. Marburg: Schüren, S. 71–79.
- Montant, Jean-Claude (1988) *La propagande extérieure de la France pendant la Première Guerre mondiale. L'Exemple de quelques neutres européens*. Diss. Université Paris 1. Lille: ANRT.
- Ortner, M. Christian (2005) *Sturmtruppen: Österreichisch-ungarische Sturmformationen und Jagdkommandos im Ersten Weltkrieg. Kampfverfahren, Organisation, Uniformierung und Ausrüstung*. Wien: Militaria.
- R. (1917) «Ein neuer Kriegsfilm». In: *Berner Intelligenzblatt* (16.6.1917), S. 4.
- Reeves, Nicholas (1986) *Official British Film Propaganda During the First World War*. London: Croom Helm.
- Rother, Rainer (1995) «Bei unseren Helden an der Somme. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda». In: *KINtop Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 123–142.
- Sch. (1912) «Triumph und Schmach des Kinos». In: *Neue Zürcher Zeitung* (25.12.1912), o.S.
- Schwobthaler, Robert (1913) «Mit der Kamera in der Schlachtfront!». In: *Kinema* 3.42 (18.10.1913), S. 2–6 und *Kinema* 3.43 (25.10.1913), S. 4–10.
- Simčič, Miro (2003) *Die Schlachten am Isonzo. 888 Tage Krieg im Karst in Fotos, Karten und Berichten*. Graz/Stuttgart: Leopold Stocker.
- Smither, Roger (1993) ««A Wonderful Idea of the Fighting»: The Question of Fakes in THE BATTLE OF THE SOMME». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13.2, S. 149–168.
- Stiasny, Philipp (2009) *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München: Text+Kritik.
- Véray, Laurent (1995) *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*. Paris: SIRPA/AFRHC.
- (1999) «La mise en spectacle de la guerre (1914–1918)». In: *Cinémathèque* 16, S. 116–130.
- (2008) *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*. Paris: Ramsay.
- Wood, Richard (Hg.) (1990) *Film and Propaganda in America: A Documentary History*, Bd. 1. New York/Westport/London: Greenwood Press.

Weitere verwendete Quellen

- a. (1917) «Auf den Schlachtfeldern des Westens». In: *Berner Intelligenzblatt* (13.1.1917), S. 4.
- Anon. (1917) «Zu den Kämpfen an der österreichisch-italienischen Front». In: *Schweizer Illustrierte Zeitung* 6.23 (9.6.1917), S. 295.
- Anon. (1917) «Episoden aus der zehnten Isonzoschlacht», in: *Österreichs Illustrierte Zeitung* 26.40 (1.7.1917), S. 766.
- Bethmann-Hollweg, Dietrich von (1917) Schreiben an Theobald von Bethmann-Hollweg, Bern, 23.5.1917. Bundesarchiv, Berlin, R 901, 71948.
- Haeften, Hans von (1917) Schreiben an das Auswärtige Amt, Berlin, 22.5.1917. Bundesarchiv, Berlin, R 901, 71948.

- k. (1916) «Kinematographisches». In: *Neue Zürcher Zeitung* (29.1.1916), o.S.
 Kessler, Harry Graf (1918) Wochenbericht, Zürich, 18.3.1918. Bundesarchiv, Berlin, R 901, 71954.
 rr. (1917) «Kinematographisches». In: *Neue Zürcher Zeitung* (22.10.1917), o.S.
 Schmidt, Otto (1918) Die Filmpropaganda in der Schweiz [Geheimbericht], Berlin, 18.3.1918. Bundesarchiv, Berlin, R 901, 71954.
 Unruh, Curt von (1918) Wochenbericht, Bern, 22.7.1918. Bundesarchiv, Berlin, R 901, 71967.
 Sowie Inserate in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien) (15.6.1917), S.8; *Berner Intelligenzblatt* (28.6.1917), S.5; *L'Express* (Neuenburg) (24.5.1917), S.5; *L'Impartial* (La Chaux-de-Fonds) (26.9.1917), S.7; *Kinema*, 3.45 (8.11.1913), S.13; *Kinema* 7.29 (21.7.1917), S.18; *Der Kinematograph* 546 (13.6.1917), o.S.; *Der Kinematograph* 548 (27.6.1917), o.S.; *Laibacher Zeitung* (2.7.1917), o.S.; *Nebelspalter*, 42.26 (30.6.1917), o.S.; *Neue Freie Presse* (Wien) (15.6.1917), S.12; *Neue Zürcher Zeitung* (7.3.1917), o.S.; *Tagblatt der Stadt Zürich* (18. und 20.6.1917), o.S.

Filme

- DIE 10. ISONZOSCHLACHT (Sascha, Österreich-Ungarn 1917), Cinémathèque suisse, Lausanne.
 DIE 10. ISONZOSCHLACHT (Sascha, Österreich-Ungarn 1917), Sveriges Television, Stockholm/Svensk Mediedatabas.
 DIE 12. ISONZOSCHLACHT/DER DURCHBRUCH BEI TOLMEIN (Bild- und Film-Amt, D 1917), Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
 AMERICA'S ANSWER TO THE HUN (Committee on Public Information, USA 1918), Imperial War Museum, London/www.europeanfilmgateway.eu.
 LES ANNALES DE LA GUERRE N° 71 (Section Cinématographique de l'Armée, F 1918), Etablissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine.
 APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, USA 1979), DVD-Edition (1999) «Apocalypse Now». Paramount Pictures.
 THE BATTLE OF THE ANCRE (British Topical Committee for War Films/War Office, GB 1917), Imperial War Museum, London/www.europeanfilmgateway.eu.
 THE BATTLE OF THE SOMME (British Topical Committee for War Films/War Office, GB 1916), DVD-Edition (2008) «The Battle of the Somme». Imperial War Museum/Strike Force Entertainment.
 BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME (Bild- und Film-Amt, D 1916/1917), Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
 BRITAIN PREPARED (Gaumont/Jury's Imperial Pictures/Kinemacolor/Kineto/Vickers/War Office etc., GB 1915), Imperial War Museum, London/www.europeanfilmgateway.eu.
 GIORNALE DELLA GUERRA D'ITALIA (Sezione cinematografica del Regio Esercito, I 1917).
 GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (Bild- und Film-Amt, D 1917), EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam.
 IN TRICEA (Comerio Films/Sezione cinematografica del Regio Esercito, I 1917). La Cineteca del Friuli, Gemona/www.europeanfilmgateway.eu.

- KONEC SANKT-PETERBURGA [DAS ENDE VON ST. PETERSBURG] (Vsevolod Pudovkin, UdSSR 1927), DVD-Edition (2002) «The End of Saint Petersburg». Image Entertainment.
- MAUDITE SOIT LA GUERRE (Alfred Machin, Belge Cinema Film, B 1914), DVD-Edition (2007) «Vervloekt zij de oorlog 1913». Art-S Home Entertainment/Nederlands Filmmuseum.
- MESSTER WOCHЕ 1915, No. 9 (Messter, D 1915), Österreichisches Filmmuseum, Wien/www.europeanfilmgateway.eu.
- MESSTER WOCHЕ 1915, No. 34 (Messter, D 1915), Cinémathèque suisse, Lausanne.
- MIT DER KAMERA IN DER SCHLACHTFRONT (Robert Schwobthaler, Express Film, D 1913)
- PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE, No. 295 B (Pathé, GB ca. 1916), EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam/www.europeanfilmgateway.eu.
- LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE (Section Cinématographique de l'Armée, F 1917), Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, Ivry-sur-Seine.
- VIVA LA PATRIA! (Savoia Film, I 1915), BFI National Archive, London.